

Francisco RUIZ RAMÓN: Calderón y la tragedia, Madrid, Alhambra, 1984, 196 pp.

Ruiz Ramón, uno de los máximos especialistas en la historia del teatro español, editó en 1984 este libro dedicado al estudio de la tragedia de Calderón, constituido por algunos trabajos ya publicados que el autor refunde, y por otros inéditos. Su intención es doble: contribuir al establecimiento de lo que en su día pudiera ser una poética calderoniana y romper con los estereotipos dominantes acerca de Calderón, que llevan a considerarlo como un "hombre dogmático, monolítico, ideólogo de la contrerreforma, defensor de todos los credos en el poder" y sustituirlos por una idea que considere a Calderón como dramaturgo español del teatro clásico europeo" (pág. 7), como Shakespeare o Corneille, "dramaturgo vivo, problemático, contradictorio, bellísimo, imprevisible, capaz de sorprendernos y enriquecernos con su visión de la condición humana" (pág. 10).

Advierte Ruiz Ramón que la materia es limitada, pues no ofrece el estudio completo de las tragedias de Calderón, sino únicamente las correspondientes a dos ciclos: el ciclo que él llama de la "dialéctica de la circularidad": El mayor monstruo, los celos; Los cabellos de Absalón y La cisma de Inglaterra y el ciclo de tragedias sobre el honor: A secreto agravio, secreta venganza; El médico de su honra y El pintor de su deshonra. Excluye deliberadamente tragedias próximas al primer ciclo, como: La vida es sueño o La hija del aire, que constituyen un tercer ciclo de tragedias sobre el poder, al que el autor promete dedicar un libro completo.

Calderón y la tragedia está dividido en tres partes, precedidas por una nota preliminar y una breve introducción. Las dos primeras partes corresponden a los ciclos estudiados y la tercera es un sumario que apunta "hacia una poética de la tragedia calderoniana" y que constituye un resumen de las dos partes anteriores. El libro sugiere ideas y horizontes muy atractivos, deshace tópicos y abre nuevos caminos en la investigación calderoniana, pero adolece de falta de unidad, hay excesivas repeticiones y se nota demasiado que está compuesto por retazos de procedencias distintas. Tal vez haya que esperar a que el autor redacte un estudio de conjunto acerca de este tema para disponer de una obra que cambie definitivamente el rumbo y ofrezca una nueva imagen del dramaturgo del barroco en la dirección que este libro apunta.

Los métodos de estudio son diferentes en la primera y en la segunda partes: en la primera se estudian, una por una, las tres tragedias del ciclo, en la segunda se estudian los elementos constitutivos del conflicto a través de la lectura simultánea de las tres tragedias.

El estudio del primer ciclo arranca de una noción básica: el concepto del Hado, que impone una estructura circular al conflicto libertad/destino. Desde un punto A anunciado al comienzo de la obra, se llegará a un punto A' o cumplimiento del anuncio, al final de la tragedia.

Para Calderón el concepto de Hado está tejido, lógica-

mente, por el sentido cristiano y se identifica con la voluntad de Dios, pero conserva también su sentido esencial de "orden inevitable de cosas". El héroe se encuentra inmerso en una temporalidad cuyo curso no controla y así escogiendo libremente, acabará por cumplir lo que el Hado anunciaba al comienzo de la tragedia. El cumplimiento del Hado resulta ser el final del camino elegido por los personajes, aún cuando los héroes hayan pretendido en su elección evitar que el Hado se cumpliera. "La ambigua dualidad del vaticinio refleja, en buena medida, esa trágica dicotomía de la condición temporal del ser humano" (pág. 19). Esa dualidad genera un doble punto de vista: el del héroe trágico y el del espectador. A medida que los diferentes puntos de vista se van distanciando y el héroe se afianza en el error que le conducirá al desgraciado cumplimiento del Hado, y el espectador se afianza en su punto de vista, que adivina el verdadero camino, se va produciendo el llamado "placer trágico". Contemplamos como espectadores cómo el héroe avanza irremisiblemente hacia su perdición o, mejor aún, hacia su destrucción.

Mal interpretado el Hado por el héroe trágico, se inicia la cadena de acontecimientos que conducirán al desgraciado final. En este proceso es decisiva la pasión, que domina al héroe de un modo absoluto, hasta llegar a un grado de posesión por parte de la pasión y de alienación por parte del héroe. La pasión entonces es destructora, devora todo lo que no es ella misma. Así, mediante este proceso totalizador de posesión y alienación, la pasión va convirtiendo la libertad en necesidad. El mecanismo de transformación se expresa mediante la inversión del principio de causalidad. Los hechos que se suceden uno a otro, siguiendo el orden cronológico, tienen una finalidad y una razón de ser en sí mismos y aparecen siempre justificados desde un punto de vista dramático, pero existe además entre ellos un férreo engarce que les da sentido en cuanto cumplimiento del Hado. Es así como la tragedia adquiere ese carácter circular del que hablábamos. El héroe trágico se siente de este modo culpable y víctima. Ha obrado libremente y también se ha sentido arrastrado, no porque le haya fallado la lucidez para ver la realidad o la voluntad para aceptarla, ya que no se trata simplemente de la "polaridad dialéctica razón/pasión" (pág. 171) sino de la "incapacidad de separar visión y negación en el orden existencial, en el cual razón y voluntad se funden dialécticamente por contradicción" (pág. 171) y es en esa "contradicción dialéctica captada como unidad dividida" (Ibid.) donde sitúa Ruiz Ramon el núcleo de la tragedia calderoniana.

Y subrayamos por último dos ideas que nos parecen importantes y que completan la visión del autor de lo que es la tragedia calderoniana:

El héroe actúa libremente; nada ni nadie le coacciona. El elige sus actos pero no puede controlar sus consecuencias, porque es un ser temporal. Así el hombre labra su propio destino.

La voluntad divina se cumple siempre pero, precisamente por el papel que se otorga a la libertad, nunca se cumple contra la voluntad humana, sino precisamente a través de

ella. La tragedia de Calderón no resulta de este modo una definición filosófica, teológica o moral del concepto de libertad, sino una plasmación dramática de la libertad en cuanto conflicto existencial.

Veamos ahora de un modo somero cómo se desarrolla este esquema en las tres tragedias estudiadas:

En El mayor monstruo, los celos, Mariene, esposa de Herodes, ha acudido a un astrólogo, presa de su curiosidad por saber lo que resultará de los ambiciosos planes de su marido. El astrólogo le contesta que ella será vencida por el mayor monstruo del mundo y que Herodes matará a lo que más quiere con su propio puñal. Herodes razona que las estrellas pueden ser vencidas por el hombre, que es libre, y para demostrarlo decide arrojar lejos el puñal, pues eliminando uno de los elementos del vaticinio este ya no podrá cumplirse. Sin embargo y por los acazos, es decir, acciones fortuitas no controlables por el hombre, el puñal vuelve siempre a sus manos. Finalmente Herodes comprobará que el mayor monstruo es su propio amor hacia Mariene y los celos que se derivan. En efecto la pasión poseerá y alienará a ambos amantes de manera absoluta y Herodes dará muerte a Mariene y él mismo cerrará el ciclo trágico suicidándose. Así se entiende que Ruiz Ramón la califique como la tragedia más cerrada de Calderón. Subraya el perfecto engarce y la absoluta justificación teatral de todos los sucesos de la obra que pudieran parecer gratuitos a primera vista. El resultado es el carácter circular e incluso cerrado que la pieza adquiere. Cada personaje ha obrado libremente y ha pretendido evitar el destino que el astrólogo les vaticinaba, pero terminan cumpliéndose paradójicamente a causa de sus propios actos voluntarios y libres. Ha sido su pasión desmesurada la que les ha impulsado a ello. Herodes acabará matando a Mariene de manera accidental, aparentemente tan sólo, porque cuando ejecuta el crimen lo hace creyendo dar muerte a Octaviano precisamente por los celos que desata en él y ya antes había dispuesto que se diera muerte a Mariene si él moría, conocido lo cual por ella, conduce a Mariene a una doble decisión: como reina solicitará y obtendrá el perdón de Herodes; como mujer, se apartará de él, lo que lleva como consecuencia que los celos se desaten de nuevo en Herodes y, creyendo dar muerte a su rival, mate a su propia esposa. Ambos sucumben, víctimas de sus propias decisiones.

En Los cabellos de Absalón el principal héroe trágico es David, de cuyos crímenes (adulterio y homicidio) proviene la maldición que caerá sobre su casa, lo mismo que los sucesos de la casa de Tebas desencadenarán la maldición contra sus miembros.

Amón, presa de un amor incestuoso hacia su hermana Tamar, acaba violándola, después de haber reflexionado lucidamente sobre la maldad de esta acción. Nuevamente la pasión posee y aliena a un personaje que, aun siendo consciente de que lo que va a hacer no es lo que debe, a pesar de todo, lo hace. David decide perdonarlo, como Dios lo ha perdonado a él. Pero Absalón, su segundo hijo, a quien la pitonisa Teuca -que actualiza en escena algunas de las profecías que

estaban latentes desde el comienzo de la pieza y que van cumpliéndose inexorablemente- ha vaticinado que se verá en alto por sus cabellos, cree que será su belleza la que le otorgue el trono -entendiendo en un sentido distinto la ambigua profecía- y por esa ambición de mando decide vengar a su hermana matando al heredero, único obstáculo que se le interpone. También aquí se da la pasión alienadora y poseedora. Sin embargo es perdonado finalmente por David, a pesar de lo cual decide declararle la guerra a su padre, movido por esa ambición que se ha convertido en la única razón de ser de su vida. Para herir a David entrega a la tropa a las mujeres de su padre, tal como había anticipado la profecía. David prohíbe herirlo, pues permanece fiel a su deseo de perdonar y de evitar que las maldiciones sigan cumpliéndose. A pesar de ello Joab le da muerte cuando Absalón en su huida se ve atrapado por sus cabellos que han quedado enganchados en un árbol. Se cumple así el vaticinio que, si bien tiene un aspecto fortuito, en el fondo es la consecuencia de su decisión libre, provocada por su ambición, de declarar la guerra a su padre. También David, que tantas veces ha pretendido evitarlas, ve cumplidas las maldiciones a que dio lugar con sus pecados.

En La cisma de Inglaterra serán la ambición y la soberbia del cardenal Volseo y de Ana Bolena y la lujuria del rey Enrique VIII las pasiones que transformarán en necesidad la libertad del rey. Este ha tenido un sueño en el que se le vaticina que una bella mujer se interpondrá en su camino y oscurecerá el sol. Pero el vaticinio es nuevamente ambiguo. El espectador pronto entenderá que el sol es la monarquía y sobre todo es la fe católica. Volseo, personaje cínico y lleno de doblez, cuya verdad se atreven a revelar solamente el bufón Pasquín y la reina Catalina, urde la trama para vengarse de esta última y excita la ambición de Ana Bolena y la lujuria del rey. Enrique VIII en ese momento clave que es la soledad del héroe trágico ve con claridad el engaño al enfrentarse a su propia conciencia, pero a pesar de esa lucidez que le lleva a percibir su conciencia dividida entre razón y pasión, entre deber y deseo, entre libertad y necesidad, decide transformar en necesidad su libertad. Es esa elección libre y lúcida la que labra su propio destino, aquel que el sueño le anunciaba. Poseídos y alienados los tres personajes por sus pasiones, han puesto en marcha el mecanismo trágico y ya ninguno puede pararlo porque se ha convertido en necesidad. A Volseo le había anticipado un horóscopo que se vería caído por causa de una mujer. Y en efecto así es. Su ambición le lleva a despreciar el poder que tiene ya Ana Bolena y la desafía. Esta provocará entonces su caída. La reina Ana Bolena es sorprendida por el rey en tratos con su rival amoroso: el embajador Carlos de Francia y es decapitada. Enrique VIII, verdadero héroe trágico, se queda solo, sin consuelo, pues su primera esposa, Catalina, acaba de morir. Quedará entonces abandonado por todos, consciente de su pecado y a solas con su conciencia, lúcido y derrotado. El vaticinio se ha cumplido: una mujer se ha interpuesto en su camino y ha oscurecido el sol. Pero el vaticinio se ha cumplido por causa de una libre decisión suya. Es la paradoja de la tragedia.

El proceso de las tres tragedias escogidas para el estudio del tema del honor es muy semejante. En los tres casos se nos presenta a una mujer recién casada para quien la boda ha constituido una fuente de dolor porque representaba la frustración definitiva de un proyecto anterior. El verdadero amante ha muerto (El pintor y A secreto agravio) o está ausente (El médico). La llegada del amante a quien se creía definitivamente perdido, creará en los tres casos un conflicto entre realidad y deseo, basado en la dialéctica tiempo/ destiempo: el amante ha llegado a destiempo, o, dicho de otro modo, la mujer en este tiempo no puede ver cumplidos los deseos que en otro tiempo hubieran sido posibles. Es ese destiempo como opuesto al tiempo lo que pone en marcha la tragedia, porque el amante se niega a ver el presente como presente y el pasado como pasado. Es la heroína trágica quien siente desgarrada su conciencia ante este conflicto que la temporalidad y el azar han convertido en dialéctica entre razón y pasión, entre deber y amor, entre honor y felicidad.

La gran paradoja trágica se producirá cuando después de una gran lucha interior -y aquí Ruiz Ramón apunta la novedosa idea de la existencia de caracteres en la obra de Calderón, no admitida hasta ahora según él, por culpa del insuficiente desarrollo escénico de los personajes calderonianos- la mujer elige el camino de la fidelidad, del honor y del deber. Pero de nuevo interviene el azar y el marido aparece inesperadamente y entonces comienza el miedo que se resolverá en la ocultación de la verdad. ¿Por qué esa ocultación? Por defender el propio honor, pero también por defender el honor del marido como persona y como institución. Este miedo constituirá entonces un error trágico fundado precisamente en el sentimiento del honor. Y será el propio miedo el que a su vez desencadene el proceso definitivo a través de las sospechas que provoca en el marido. Estas sospechas le conducen a un monólogo sobre el honor en el que el hombre se enfrenta a sí mismo. Pero es el enfrentamiento entre el ser individual y el ser social. El yo individual es absorbido por el yo colectivo, de manera que también el marido es víctima, porque no matará por la pasión de los celos, como en el caso de Otelio, sino que ejecuta el castigo fríamente, cumpliendo un rito que a él mismo repugna. "La escena final termina con una sombría apoteosis del crimen, atrapados todos los personajes en el sistema que lo produce" (pág. 184).

Como ya he dicho, Calderón y la tragedia constituye en mi opinión, un libro interesante y atractivo pero incompleto y falto de una verdadera estructura. Abre caminos pero esos caminos quedan sin recorrer.

Apunta ideas novedosas, p. ej., la existencia misma de una tragedia calderoniana. Es importante además el intento de establecer una poética calderoniana que aclararía el concepto de tragedia cristiana, pero si bien se avanza en esa dirección, el tema queda incompleto, en parte porque no estudia toda la tragedia calderoniana -sin lo cual no es posible establecer su poética- y en parte porque sus métodos de estudio son desiguales por lo que no hay una comparación de los resultados obtenidos en ambos ciclos, que permitan extraer unas conclusiones de tipo general.



Hay que reconocer, sin embargo, el valor de los resultados parciales obtenidos en cada uno de los ciclos analizados. El descubrimiento en el primero de ellos de un férreo sistema trágico según un modelo en parte griego y en parte personal nos muestran no sólo el ya conocido dominio del dramaturgo sobre las estructuras teatrales, sino también un insospechado abismo de profundidad temática e ideológica. Por otro lado, en el segundo ciclo, Ruiz Ramón cambia radicalmente de perspectiva al enfocar la cuestión del honor calderoniano, que, de ser entendido como una especie de apología del crimen sangriento en los casos de honor, pasa a comprenderse como una sublimación de la tragedia que provoca el yo colectivo en estas situaciones, lo que no es sino cuestionar dramáticamente -sin ofrecer fáciles recetas como respuesta- tal problemática.

Resulta también interesante la postura del autor respecto de la existencia de caracteres en el teatro de Calderón, que contradice la opinión común, postura que queda anotada pero no suficientemente demostrada.

En definitiva se trata de un libro sugerente pero incompleto. Habrá que esperar nuevas publicaciones del autor sobre el tema.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA BAYO